

LETTERATURA/GLOBALIZZAZIONE

INTERDIPENDENZE GLOBALI, NARRAZIONI CONCATENATE E DISCONTINUITÀ: FILI CONDUTTORI DI UN'IDEA DELLA LETTERATURA

Tra le gravi difficoltà di orientamento nella logica della contemporaneità va segnalato in primo luogo l'elemento quantitativo, connesso alla crescente offerta di testi linguisticamente, culturalmente diversificati e tali da rendere non tanto impossibile, quanto a ben vedere inutile la *reductio ad unum* preliminare a ogni progetto di riflessione e di didattica. A complicare il quadro si aggiungono altresì le modalità di fruizione dei beni letterari, ormai irriducibili alla centralità della forma-libro e affidate a procedimenti di acquisizione, manipolazione e archiviazione tendenti a dilatare a dismisura la comprensione dei testi a discapito dell'atto della lettura. Questioni fin troppo evidenti e sotto gli occhi di tutti. Pure l'omogeneità di un'idea di letteratura resiste alla dispersione globale dei centri di produzione e all'esplosione di ogni configurazione di preminenza o di centralità, dal momento che a un certo punto a entrare in crisi è il concetto stesso di egemonia, dando esito alla costruzione di contesti post-coloniali, in cui la pregiudiziale postuma contrassegna già l'impotenza di staccare l'attualità dalla propria radice. Mentre la perdita dell'egemonia rimbalza come un *boomerang* dalla cultura colonizzata a quella colonizzatrice, si scoprono i punti nevralgici nei luoghi d'intersezione tra fenomeni economici e produzione socio-culturale: punti astratti di aggregazione oppure sedi metropolitane, mete concrete delle ondate migratorie.

Nondimeno, il progetto d'integrazione tra prospettive formative delle discipline umanistiche e metodologie delle scienze umane, quale emerge nello studio dei processi alla base della trasformazione in pieno atto dei rapporti tra culture maturate secolarmente all'interno di una coscienza di reciproca eterogeneità, ha in ultima analisi potenziato il compito di mediazione della comunicazione letteraria. Territorio di frontiera tra linguaggi e media differenti, che dagli *input* della scrittura sembrano tuttavia non poter prescindere, la letteratu-

ra si propone come l'asse in cui si annodano oggi nuove strategie dell'industria culturale e dinamiche multinazionali della grande editoria, in stretto rapporto altresì alla crescente assunzione di corresponsabilità da parte del mercato sulla cultura e, di riflesso, sulla letteratura e sulle abitudini della comunità mondiale dei lettori.

Collegando tra loro individui e comunità distanti nello spazio e nel tempo, già in anticipo sulla creazione della rete, la letteratura aveva sviluppato le specifiche di una tradizione di vantaggiosa neutralità e statuto di porto franco. Molti sono gli scrittori, pure a volte divisi da dati anagrafici, itinerari di formazione diversi e convinzioni distanti, che intervengono nel dibattito: ma un'elencazione sommaria ne sarebbe soltanto indicativa e ristretta ai "maggiori", presenti sulle pagine della stampa quotidiana internazionale, senza poter rendere conto (e giustizia) degli infiniti interventi politici promananti costantemente da voci di "minori" afflitti dall'esperienza dell'esilio e dello sradicamento. Si tratta di un concerto in qualche modo unitario di ragionevole pacificazione civile, oltre la filosofia dell'impegno e lo schema dello schieramento. La sempre più accentuata influenza dell'economia sulla vita quotidiana da una parte, e su scala mondiale dall'altra, inducono infatti a cercare chiavi di interpretazione delle idee e delle cose alternative a schemi binari. Dicotomie quali per esempio globale-locale hanno l'indubbia efficacia di restituire i termini della contrapposizione ideologica, piuttosto che fenomenologica, rintracciabile in seno agli studi postcoloniali. Analoghe coppie oppositive impiega la culturologia della post-modernità, tematizzando benefici e privazioni connessi alla deterritorializzazione, nonché le incognite del confronto dei modelli identitari contesi tra inter- e multiculturalismo. A tale scopo occorre sottolineare invece la posizione della teoria della letteratura, come riflessione vocata allo smistamento di valori linguistici di universale godimento¹ e modelli ermeneutici generalmente condivisi, e la funzione della critica intesa come discorso interdisciplinare e linguaggio sovranazionale.

Postcolonialismo e tragedia della memoria storica

Una prima considerazione, da assumersi come applicazione di metodo in una carrellata di *exempla*², tende pertanto a misurare le

¹ Ferma restando la sorgente conflittuale di ogni costruzione di canoni letterari (cfr. Franco Marengo, *Verso un canone europeo*, «Trame» m. II, 2, 2001, pp. 9-17).

² N. B. Si vorrebbe tener conto di testi pubblicati tra il 2005 e il 2007, alla maniera delle cronache letterarie *d'antan*, oggi improponibili se non altro per ragioni d'ordine quantitativo.

potenzialità, a parere di chi scrive, ancora intatte della critica di veicolare la propria dislocazione intermedia, tra produzione e teoria della letteratura, cogliendo riferimenti precisi e indirizzando a essi la cosiddetta dispersione che, prima di costituire un limite, rappresenta un dato oggettivo.

Un primo raffronto è suggerito da una dichiarazione dello scrittore indiano Vikram Chandra, relativa all'estraneità della propria scrittura al metro del realismo magico sud-americano³, inteso come primo laboratorio della letteratura post-coloniale, e ancora coloniale, se vogliamo, per denominazione ed etichettazione, proveniente dai fermenti della cultura artistica europea degli anni venti⁴. Nella genesi del realismo magico e del suo immediato interfaccia: il neorealismo, la prosa narrativa italiana occupa una posizione singolare e complessa, che non cessa di fornire spunti e recuperi. Coronata dal conferimento del Bagutta (premio dotato di una tradizione talora provocatoria) la recente ripubblicazione dei romanzi di Alessandro Spina (n. 1927) ha messo in luce aspetti di notevole interesse per il rapporto tra realismo magico, forma del romanzo e decolonizzazione. Di ambientazione africana e coloniale, i testi raccolti nel ciclo *I confini dell'ombra* si collocano nei dintorni del romanzo storico o, alla maniera di Balzac, del romanzo di storia contemporanea⁵. Se si osserva con attenzione però, all'interno della cornice costruita dall'autore, con l'ausilio di una competenza documentaria, notevolissima e autobiografica, spiccano elementi dissonanti di una lettura del paesaggio e di definizione dell'Altro che esulano dalle ragioni di una ricostruzione storica oggettiva. Il punto di vista di Spina è affine al compito dell'antropologo che, nel contesto della decolonizzazione, continua a svolgere il suo compito come espiazione di una profanazione originaria: quella di una terra che non poteva appartenere ai colonizzatori e che i colonizzatori ha rifiutato, creando le premesse per uno dei numerosi drammi della memoria storica che costellano il Novecento.

L'Altro è per questo sovraccaricato di un potere superiore, a dispetto dell'apparenza disarmante, mentre la parabola dell'avventura coloniale italiana si consuma bruciando nell'arco di pochi anni, sotto gli oc-

³ Vikram Chandra, *Che cos'è un "romanzo" e a che cosa serve*, «Leggere: tutti», 21, 2007, pp.75-78.

⁴ Sulla duplice nozione, in senso storico e metastorico del termine «postcoloniale», si rimanda alle considerazioni e relativi aggiornamenti bibliografici di Igor Maver, «The Future of Post-Colonial Studies», in *The Representation and Transformation of Literary Landscapes*, Edited by Francesco Cattani e Amanda Nadalini, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006, pp. 27-42.

⁵ Alessandro Spina, *I confini dell'ombra*, Brescia, Morcelliana, 2006.

chi di una sola generazione. La conquista della Libia prefigura non la vittoria della Grande Guerra, secondo Spina, bensì Caporetto (sul comunicato di Cadorna del 29 ottobre 1917 calava realmente il sipario di *Il giovane maronita*). Mario Caracciolo che fu tra primi cavalieri dell'aria a Tripoli dove, sorvolando il «bel suol d'amore», per poco non ci lasciò la vita, e quindi generale di corpo d'armata in Cirenaica, apporrà la parola fine alle sue *Memorie* l'8 settembre 1943⁶. Un destino, tale fu quello di Caracciolo, alquanto famigliare ai protagonisti dei romanzi di Spina che, nell'ampio autocommento ricorda: «Tutte le storie sono storie di decadenza, almeno nell'età moderna, come insegna Thomas Mann fin dal suo romanzo d'esordio: *I Buddenbrook* (1901)»⁷. Questa osservazione va messa in rilievo, perché anche *Cento anni di solitudine* di Gabriel García Márquez (autore coetaneo di Spina) era la storia della decadenza di una famiglia, i Buendía: nel tempo ciclico di un'America Latina metafisica.

Un germe di decadenza sembra già annidato in seno alla mentalità coloniale, essenzialmente positivista, e basata pertanto sul riconoscimento di un legame indissolubile tra la terra e gli uomini, tra l'ambiente fisico, la razza, la cultura. A questo pessimismo di fondo, che impronta lo sforzo di rievocazione della scrittura di Spina, risponde l'ordine superiore della magia, intesa come risposta della tradizione al caos della storia. «Magia – scrive Spina – è il tentativo di recuperare mondi che l'ordine esclude. Lettura è magia? Natura divinizzata» (*Il visitatore notturno*)⁸. Architrave di una forma di comunicazione con l'Altro alternativa allo scenario di violenza e sopraffazione della storia, è la stessa magia a definire l'irrazionalità dell'atto della lettura. Difficile non trovare esposta una poetica del realismo magico come stile "necessario" laddove ha luogo il deserto (spazio fisico e metafora del vuoto) creato dall'intersezione arida di soggetti culturali estranei reciprocamente. Il colonialismo è per l'appunto questo: conflitto di culture e di modelli della realtà conciliabili esclusivamente su quel piano metafisico in cui si colloca la dimensione tragica del romanzo di Spina e della cultura coloniale italiana nel suo complesso, dal momento che, sorta al tramonto dell'Occidente e al cospetto di elaborazioni già pensose del fenomeno, manifesta – in questo caso precocemente – già tratti post-coloniali.

Il rifiuto del realismo magico da parte di Vikram Chandra, scrittore nato nel 1961, pertanto generazionalmente successivo a Spina e

⁶ Mario Caracciolo di Feroletto, *Memorie di un Generale d'Armata*, Padova, Nova Charta, 2006.

⁷ Alessandro Spina, *I confini dell'ombra* cit., p. 1261.

⁸ Ivi, p. 252.

a García Márquez, può essere letto in questa chiave: portare a compimento la decolonizzazione anche nella scelta dei modelli letterari, evitando i codici del realismo magico sudamericano come sottoprodotto decadente della crisi interculturale e della duratura ombra di un rimorso. L'elemento fantastico delle narrazioni a infinita cornice («un personaggio di qualsiasi storia può dare inizio a un racconto»⁹) trae, secondo Vikram Chandra, origine dal *Ramayana* e dal *Mahabharata*. La primitiva evoluzione del genere epico si chiama *romance*, una forma che rischia di restare definitiva per una civiltà letteraria, tracciando quella linea di sviluppo oltre la quale non sempre sarebbe possibile andare – ammoniva Nothrop Frye mezzo secolo fa – per una società e una cultura in cui non abbia fatto la sua apparizione egemone la grande borghesia.

Dall'egemonia all'interdipendenza

Oltrepassando il dominio del romanzo di formazione e delle saghe familiari che determinavano la concatenazione logica dei corsi e ricorsi dei protagonisti dell'epica borghese, dunque l'egemonia risulta oggi soppiantata da un principio di interdipendenza esteso dal sistema economico ai modelli di rappresentazione letteraria. In effetti l'economia stessa potrebbe guidare la critica letteraria nelle sue ricognizioni, a partire se non altro dalla percezione e conseguente fruizione dei testi come prodotto, quindi all'interno di una dinamica del consumo progressivamente appiattitasi sulla promozione a bene commerciale della *fiction*. Si tratta di un contesto in cui la traduzione opera come mediazione essenziale sul piano dell'interscambio dei codici e dei testi¹⁰. Prassi di decodifica e ricodifica del testo, la traduzione è la forma di ricezione che esplicita comunque la necessità della domanda sul significato, ponendosi in un'area intermedia tra atto della lettura e giudizio critico. Testo dipendente, ma non "interdipendente", il testo di traduzione deve aver risposto preliminarmente a quella domanda per poter quindi chiudersi su se stesso e proporsi come metatesto, unitario e individuabile. Da parte sua la critica intende invece riaprire la domanda, non rinviando beninteso alla dimensione di un senso "dell'originale", bensì a condizioni di possibilità più generali.

⁹ Vikram Chandra, *Che cos'è un "romanzo"* cit., p. 77.

¹⁰ Cfr. le esemplificazioni di Michael Cronin, «Storia, traduzione, Postcolonialismo», in *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, a cura di Mirella Agorni, Milano, Led, 2005, pp. 259-274 e *India e traduzione* a cura di A. Biglia, «Testo a fronte», 31, 2004, pp. 5-64.

Occorre evitare però la tentazione di cedere, da parte del lavoro critico, alla deriva dell'interpretazione insita nel profilo ambiguo della comunicazione letteraria, per recuperare almeno temporaneamente un compito servile, più descrittivo, di ricostruzione e delimitazione dei fatti. L'utilità di una cronaca e di un'annalistica della produzione letteraria, anche a futura memoria, resta evidente e non può essere demandata a motori di ricerca e risorse di rete volatili. Sarebbe al contrario opportuno creare osservatori, costruire basi dati e organizzare archivi auspicabilmente inclusivi di informazioni controllate e di alta qualità. A prescindere tuttavia da queste realizzazioni, l'impegno critico deve procedere comunque traendo spunti sul modesto terreno della comparazione dei campioni.

Il principio di interdipendenza si individua in primo luogo in una struttura narrativa concatenata o contaminata da correlazioni sotterranee tra personaggi. Rinviando al *Girotondo* (1900) di Schnitzler, il prototipo indica nel modello la priorità della scena. Tuttavia la fluidità del discorso narrativo giunge a ripristinare l'unità ideale di luogo, attraverso dispositivi dell'intreccio narrativo legati a quanto Lotman chiamava movimento dell'«eroe» nello spazio semantico. Spesso a questa mobilità si associa la rotazione di punti di vista alternativi di una coralità di «eroi», come i personaggi di genere e grado diverso di *City* (1999) di Baricco. La collocazione nel tempo del racconto di questi punti di vista relativi, può dar luogo ad analessi, inversioni e sovrapposizioni nell'ordine di successione cronologica dei fatti, secondo l'andamento di *Pulp Fiction* (1994) di Tarantino, artefatto designato ad assunzione canonica fin dal suo primo apparire.

Il linguaggio del film si presta con piena evidenza a questo compito di frammentazione, che spesso tira in ballo la fonte letteraria stessa del copione, forzando il rapporto tra ipotesi e lavorazione cinematografica, a partire da *Rashomon* (1950) di Kurosawa, tratto da Agutakawa, e *Rapporto a quattro* (1969), da *Il quartetto di Alessandria* di Lawrence Durrell. Sul crinale di un precipizio, la concatenazione deve approdare a uno scioglimento che più spesso è una catastrofe tragica, come in *The hours* (2002) di Stephen Daldry, dal romanzo di Michael Cunningham e in *Magnolia* (1999) di Paul Thomas Anderson, autore anche del copione originale. In ogni caso le risorse peculiari del linguaggio del cinema possono avere facilmente buon gioco su tutta questa linea:

Si provi a pensare – osserva Bottirotti – ad altre opere, a romanzi o a film, basati sul principio delle «molte storie che s'intrecciano»: ad esempio *America oggi* di Robert Altman o il recentissimo *Crash* di Paul Haggish (2005). I procedimenti di deviazione, differimento, intersezione e *variatio* vengono attuati senza la minima necessità di introdurre una voce narrante, illusoriamente performativa: se un narratore

decide di non seguire piú un filone narrativo e si sposta su un altro, ciò avviene indipendentemente dal fatto che egli ci comunichi quello che farà o che sta già facendo¹¹.

Anche quando il cinema convoca l'artificio di un io narrante, esso non può a dire il vero non comparire che in posizione subordinata alla super-logica del montaggio. Ma interessa qui soffermarsi su certi aspetti del racconto breve, piuttosto che su strutture piú complesse. Un'analogia distanza tra funzione d'autore e voce narrante sembra per esempio riscontrarsi in un passaggio di Jordi Puntí, risultando attribuibile a un livello testuale piú astratto:

Non sopporto quelle storie in cui i fatti si succedono sempre secondo un ordine previsto e collaudato, quando gli avvenimenti sono concatenati e seguono un ritmo semplice e persino piacevole, come il movimento delle liane che Tarzan trovava nella giungla, uscite dall'oscurità selvaggia, dal nulla, che gli permettevano di viaggiare da un albero all'altro senza mai scendere né toccare il terreno. Non sopporto la sensazione che tutti i movimenti siano stati calibrati e concordati in precedenza o quei romanzi in cui i personaggi sembrano telecomandati e parlano soltanto di ciò che riguarderà strettamente il loro futuro, come se il treno che corre sul diario non potesse deragliare per mancanza di fondi¹².

Chi parla qui, l'autore o il personaggio?¹³ Convenzionalmente, nella novella e nel racconto breve l'identificazione tra autore e personaggio «che dice io» appare meno probabile e lo spessore pseudoautobiografico assottigliato (salvo eccezioni, percentualmente esigue nel corpus dei maggiori cultori della forma breve da Maupassant a Checov, a Pirandello, a Hemingway). Per questo l'impennata è di notevole interesse. Il volume di Jordi Puntí, *Animali tristi* (2002), proviene da una lingua e una letteratura, quella catalana, che sembra avvantaggiarsi dell'interazione tra unificazione europea, globalizzazione, commercializzazione della lettura, azione mediatrice della traduzione, fusione di orizzonti locali e internazionali. Significativa, ma doverosa da parte degli autori della generazione di Puntí l'autotraduzione dalla lingua minoritaria alla maggioritaria (lo spagnolo)¹⁴. Distribuito in due parti, il materiale narrativo si presenta

¹¹ Giovanni Bottiroli, «Prefazione» a Luca Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, Angeli, pp. 12-13.

¹² Jordi Puntí, *Animali tristi. Campionario umano e sentimentale*, Milano, Edizioni Isbn, 2006, p. 74.

¹³ Il tropo ricorrente della «nota a piè di pagina» relativa alla funzione della puntualizzazione narrativa, esplicita la vigilanza di un autore trascendentale, con mansioni di scoliasta della realtà rappresentata (ivi, pp. 18 e 114).

¹⁴ Vd. L'avvertenza alla traduzione italiana di Patrizio Rigobon (*Ibid.*, p. 5).

spezzato in sei episodi (I. *Bungalow undici, Frazioni di secondo, Cane che si lecca le ferite, Non siamo soli II. Icone russe, Bolle*). La convergenza di alcuni personaggi si distribuisce, quasi inavvertita, nelle due parti del libro. Si tratta di una precisa strategia d'autore consapevolmente enunciata, sebbene non portata alle estreme conseguenze della liquidità totale, che inibirebbe quell'imperativo alla leggibilità che sembra accomunare tutte le voci della narrativa contemporanea. Effettivamente il tipo di relazione interpersonale descritta da Puntí sembra assoggettarsi agevolmente alle definizioni di Bauman, rispettive a *modernity, love, life*¹⁵. Paradossalmente lo stato solido dell'essere è consegnato a non-luoghi funzionanti, a dispetto della loro predestinazione epidermica, quali scena di canovacci tragici. Ipermercati, centri commerciali, outlet, oppure centri direzionali, autostrade, autogrill, stadi, hotel, appartamenti di design e roulotte, villaggi turistici e bungalow, tutti questi spazi vuoti di identità ricostruiscono comunque un'unità di luogo idonea ad accogliere copioni generati da un'angolazione autoriale assai forte. Un tratto parallelo di delimitazione ritrova anche il tempo, quello inautentico ma misurabile del weekend, della vacanza o del dopolavoro speso alla ricerca nella trasgressione di surrogati del vero riposo.

Liturgie di coppia e ripetizioni di mille e una notte "tutte uguali", affliggono l'incedere affannoso nella vita dei giovani protagonisti di Puntí verso il termine di un sentiero disseminato di rifiuti e deiezioni di un desiderio ormai spento. «Un livido bagliore si diffondeva sulle pareti intrise di sudore del bungalow»¹⁶, un non-luogo la cui ostinata resistenza al tempo e allo squallore conferisce la grandezza di un'intuizione tragica alla situazione prosaica, che si risolve in un orgasmo liberatorio e senza né vero sollievo, né rammarico. Altrove oggetti involontariamente tristi circondano il soggetto dell'individuo separato dalla propria anima gemella. Il tradimento era avvenuto alla luce fioca delle spie di un forno a micro-onde (dettaglio che il lettore apprenderà nel racconto immediatamente seguente). Mestoli, calendari, un minipimer, il frigorifero, un neon sul soffitto, e ancora, la fede nuziale, dimenticata al dito, ormai insignificante, "strati" di un'esistenza in via di ricomposizione nell'esperienza dell'analisi. Altri contrassegni come l'orecchino, il codino, il pizzetto sul mento, aspirano a proporsi come talismani rifondativi di una personalità. Determinati da un percorso logico, gli acquisti presso Ikea hanno un valore iniziatico, in quanto gesti determinati da ti-

¹⁵ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida* (2000), Bari, Laterza, 2006; *Amore liquido* (2003), Bari, Laterza, 2006; *Vita liquida* (2005), Bari, Laterza 2006.

¹⁶ Jordi Puntí, *Animali tristi. Campionario umano e sentimentale* cit., p. 37.

more e tremore, che si concludono con l'acquisizione di un feticcio. L'Ikea è lo scenario della prima rinascita del soggetto, in quanto luogo di fiaba e labirinto iniziatico¹⁷ – di una seconda iniziazione erotica si tratta, di un adulto tornato adolescente, ridotta a un bacio rubato e a una promessa, formulata con metafore cinematografiche al livello della percezione dell'irrealtà quotidiana:

«Questo era il trailer» gli sussurra Lisa all'orecchio, «lunedì dopo il lavoro ci mettiamo d'accordo per vedere tutto il film» e se ne va con la stessa leggerezza di quando era arrivata, come un incantesimo¹⁸.

L'uomo in vendita, "comprato" all'Ikea nel modo che si è visto, tornato a casa si guarda, spettatore di se stesso, allo specchio scoprendo in sé il volto stilizzato di un porno-attore famoso: la metamorfosi del corpo in feticcio è avvenuta con successo. In altri passi di Puntí la tristezza è invece l'anticamera dell'elegia che sembra investire lo spazio banale e la città, intesa come urbanizzazione globale e concentrazione etnografica in determinati punti critici: le «città-mondo» (Augé), ovvero l'espressione urbana del senso di tensione e contraddizione generale¹⁹. Tuttavia, quando la tensione si allenta, potrà riaffiorare persino una forma di irrompente lirismo metropolitano alla maniera di Edward Hopper²⁰.

Dal non-luogo alla distopia

Approdando alla semantica, dunque non indifferente, del non-luogo la scrittura sembra allora piegarsi a una dialettica dell'organizzazione dei materiali conforme a modelli di narrazione a cerchi concentrici. Ogni testo diviene un manoscritto ritrovato nella bottiglia e contenente la conferma dell'avvenuto naufragio della comunicazione sociale. L'idea stessa del *book-crossing* presuppone zone di contatto pensabili come soluzione di continuità tra luoghi e non-luoghi e l'obbedienza a un criterio di indeterminazione nella selezione, sotto forma di ritrovamento casuale del libro come feticcio della produzione editoriale (quindi industriale), sopravvissuto a ri-

¹⁷ Ivi, p. 67.

¹⁸ Ivi, p. 69.

¹⁹ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 2005.

²⁰ In una trattazione più estesa dell'argomento si inserirebbero utilmente nel corpus le narrazioni brevi della canadese Elise Levine, *Fare impazzire gli uomini*, a cura di Marina Coslovi, Venezia, Supernova, 2006.

prova della sua seconda natura oggettuale. Il romanzo *Fetish* di Omar Viel sembra tematizzare, nel feticismo e nella cornice distopica delle sue pratiche, i termini della strategia della stessa sopravvivenza del binomio scrittura-lettura²¹.

Costruito come registrazione autoreferenziale della giornata di una brava «accarezzatrice», il romanzo breve si articola sullo scenario di un immaginario urbano degradato e già infesto della presenza di individui replicanti. Secondo la topologia del distopico, strategia pubblicitaria e creatività biotecnologica devono regolarmente convergere nella produzione in serie di individui sulla matrice di cloni provenienti dallo *star-system*. Uno di questi è JD (= Johnny Deep), personaggio con posizione mediatrice che scompare, sgonfiandosi letteralmente come un pallone, quando la protagonista narrante è ormai introdotta nel mondo del *fetish*. Lo stesso personaggio attua il duplice significato del termine feticismo, come oggetto del desiderio e mito delle comunicazioni di massa, e come corpo o parte del corpo, separati dalla parte «umana» alienata dal corpo medesimo. Tuttavia nomi, parole e descrizioni non sono esenti da quel feticismo che (questione evidentemente centrale e procedimento di scrittura) in Viel si manifesta come citazione e allusione costante al codice genetico della modernità: da Flaubert a Joyce, ma sempre come pezzi staccati dal loro insieme. Nel bar Flaubert Dry la passeggiata urbana della carezzatrice e di JD approderà di fatto a un'occasione di esplorazione sociale raccapricciante, ma condotta da Viel con antitetica e anacronistica capacità di osservazione degna di un romanziere naturalista.

L'episodio traccia le singolari coordinate di una «Cena di Trimalcione» contraddistinta da nuovi rituali orgiastici del mondo futuro. Non a caso, come il *Satyricon* di Petronio, anche il libro di Viel si chiude con un'iniziazione priapica, descritta dall'autore senza compiacere il voyeurismo del lettore, bensì spargendo precisi segnali destinati a ricordare che del nostro presente si tratta e non di un astratto avvenire confinabile nella fantascienza psichedelica di un Philip Dick, maestro presente nel quadro dei riferimenti probabili, ma riveduto alla luce del film di Murakami, *Tokyo decadence* (1991), o di altre riconoscibili suggestioni colte da un cinefilo attento. La catastrofe dunque deve essere già avvenuta e il feticismo non è che l'operazione del marketing allargato alla dimensione umana. Tuttavia Vera Plurabelle, ultima depositaria nel proprio nome joyciano e parlante dei valori dell'assoluto femminile, chiude il suo romanzo di formazione *sui generis* con un paradossale inno alla vita del *fetish*: l'unica che le è stata concessa di vivere.

²¹ Omar Viel, *Fetish*, Milano, Lampi di Stampa, 2005.

Il richiamo al prototipo *Satyricon* di Petronio, romanzo a cornice, rinvia all'influenza del capolavoro di Federico Fellini e alla localizzazione di una meditazione distopica in un passato imperiale ricostruito in studio. La distopia si basa su una forma di descrittivismo estraniante che vorrebbe programmaticamente assumere distanze tali dal reale da prevenire ogni ricaduta nel lirismo delle superfici architettoniche del paesaggio (tendenza latente, come visto, anche in Puntí).

La globalizzazione come motivo letterario

Incombenza dei non-luoghi, invadenza di lande eterogenee e percezione dello spazio globale, "impersonalizzano" la raccolta a tesi di Matthew Kneale, *Piccoli crimini nell'età dell'abbondanza*²². Autore di un romanzo storico d'ambientazione coloniale²³, caratterizzato dalla dispersione di venti punti di vista differenti, quindi a struttura intrinsecamente concatenata, Matthew Kneale rinuncerà successivamente al criterio di interdipendenza di voci e figure. Passando alla forma della *short-story*, Kneale sembra infatti significativamente attenuare e ridurre veramente all'osso le concatenazioni formali tra i singoli racconti, annullandone l'efficacia allo scopo di affrontare i motivi letterari della globalizzazione, piuttosto che *nella* globalizzazione²⁴.

Conforme alla tendenza all'unitarietà, dichiarata dall'autore e all'origine di potenziali rinvii intratestuali, i dodici pezzi di bravura che compongono il libro si snodano lungo un percorso paratestuale più evocativo che logico: 1. *Pietra* 2. *Polvere* 3. *Foglie* 4. *Peso* 5. *Pillole* 6. *Metallo* 7. *Gusto* 8. *Rumore* 9. *Sole* 10. *Stagioni* 11. *Numeri* 12. *Bianco*. Piuttosto che il tentativo di fare sistema e pseudoscienza attraverso un filo conduttore tematico, i titoli sembrano rinviare agli oggetti di un'arte povera. In ciascun brano sarà comunque d'uso individuare una trasgressione (o una catena di trasgressioni) della *routine* che talora si manifesta, nonostante la sua formalità di negoziazione, come vero e proprio "crimine" – potendo apparire altresì apparire come una *chance* esistenziale o una seconda occasione che spunta improvvisamente all'orizzonte: tanto sono duri a morire gli archetipi di trasformazione e di rinascita.

Se sussiste un'unità di struttura nelle narrazioni di Kneale, essa va colta nel plusvalore simbolico che vi assume il nucleo famigliare. La

²² Matthew Kneale, *Piccoli crimini nell'età dell'abbondanza*, Roma, Fazi, 2005.

²³ *Il passeggero inglese*, Milano, Bompiani, 2000.

²⁴ Per un profilo di Matthew Kneale vd. «Cives», 5, 2007. Nello stesso fascicolo, cfr. anche la conferenza di Matthew Kneale, *Letteratura e globalizzazione. Piccoli crimini del mondo globalizzato*.

molecola sociale *standard* della famiglia anglosassone costituita dai genitori e da due figli (uno maschio e uno femmina) è presente in almeno quattro racconti (*Pietra, Polvere, Metallo e Numeri*) ed è connessa allo *status* raggiunto a fatica, nonostante le apparenze, e a stento mantenuto dai protagonisti, nel contesto di un gioco dei gruppi sociali in cui la posta sembra alzarsi giorno dopo giorno a vista d'occhio. Il *pater familias* di *Polvere*, un avvocato che diviene per puro caso spacciatore di cocaina grazie a un borsone ritrovato in un parco pubblico londinese, valuta i prodotti paradossalmente positivi: 1) dell'acquisizione di maggiore credibilità professionale; 2) di un arricchimento improvviso sul quale nessuno dei vicini si interroga, ritenendolo legittimo comunque è sempre possibile per *ognuno* nell'«età dell'abbondanza». La *nemesis* prevede in questo caso lo sfascio di legami puntellati su aspirazioni frustrate e vani investimenti sull'immagine: lo spacciatore gentiluomo finisce in galera, divenendo in tal modo finalmente "qualcuno" al cospetto di comunicazioni di massa avide di "casi".

C'è d'altra parte l'ombra persistente della famiglia tradizionale, di estensione ramificata e intesa come unica risorsa per la sopravvivenza dell'individuo e del gruppo all'interno di società arretrate che, oramai, la globalizzazione impedisce di concepire dal punto di vista esclusivo dell'esotismo. In *Pillole*, conseguentemente, il sublime e terribile altopiano etiopico sarà lo scenario maestoso di un piccolo viaggio di madre e figlia malata di tubercolosi alla ricerca di turisti (una coppia senza figli) in possesso di un flacone di aspirina, oggetto della transazione interculturale nella fattispecie, ma vero graal per un'Africa in ginocchio.

I tentativi di assimilazione sembrano destinati a uno scacco reciproco, come in *Gusto*, dove riappare una medesima coppia di madre e figlia, emigrate dal Brasile all'Europa questa volta; l'oggetto del contendere sono i cioccolatini e i *marron glacé* trafugati dalla donna di servizio in casa della Lady che ritiene di poter trionfare sulla servitù smascherandone i furti. Nulla di tutto questo: quando la Lady irrompe in periferia, nel miniappartamento della sua domestica, perde la sua sicurezza e scoppia in pianto. Dotata della saggezza di una miseria antica, la ragazza non può fare altro che consolarla e ospitarla amorevolmente, offrendole piuttosto che tazza di tè eponima della Mansfield – e foriera della violazione di un patto di *sororty* appena stipulato – un ottimo pranzo, in conformità all'inversione effimera ma sintomatica dei ruoli che sembra aver avuto luogo.

Una postilla ulteriore spetta alle coreferenze di motivi del cinema degli anni settanta e di spunti di questa narrativa. Si pensi a *Cane di paglia* (1971), film di Sam Peckinpah riecheggiato e parodiato in

Sole, per i conflitti scatenati tra i nuovi possidenti di una casa di campagna, marchigiana nella fattispecie, e la squadra di muratori locali adibita al restauro dell'immobile. Ma il racconto si scioglie a lieto fine, concludendosi con il successo liberatorio ma scontato di uno scrittore inglese che ha saputo narrare la vita di provincia del sud dell'Europa. E il collegamento con il cinema non può non riguardare *Metallo*, in cui un affermato commerciante d'armi resta coinvolto, al suo arrivo in una capitale africana, in una sanguinosa manifestazione di protesta (*déjà vu*: in un film sottovalutato di Sordi, *Finché c'è guerra c'è speranza*, 1974). Dall'episodio l'uomo trae la coscienza di un rifiuto della propria sinistra missione in forza di un superiore spirito di fraternità. Di commercio e tecnologia degli armamenti si fa cenno altresì in *Gusto e Numeri*, dal momento che il settore è tale da esplicitare più direttamente l'essenza aggressiva dei rapporti economici internazionali. Ma la crisi è presto superata prefigurando la reazione della famiglia al licenziamento e all'inevitabile abbassamento di *status*. Si legge in Kneale una frase assai simile a una pronunciata da Alberto Moravia nel corso del suo *reportage* africano²⁵:

Questi sconosciuti che lo stavano a guardare erano il tipo di persone che di solito vedeva soltanto dai finestrini di un taxi, di cui si accorgeva a mala pena, ma ora gli sembrava di conoscerle bene²⁶.

Quanto è mutato dagli anni settanta a oggi non è il contenuto della riflessione sull'Altro, già presente nella letteratura e nel cinema della decolonizzazione, bensì l'estensione di essa alla sfera dell'esperienza quotidiana. Da spunto estemporaneo e spettacolare, ristretto ad ambiti di comunicazione ristretti o di sicuro effetto, il contatto problematico con l'altro è divenuto pane quotidiano per le masse. Se i protagonisti dell'internazionalizzazione erano stati testimoni e personaggi d'eccezione, siano essi supereroi o antieroi, il punto di vista sul mutamento soggiace ora alla priorità psicologica di *everyman*²⁷. Di questo scarto logico, di estrazione epocale e generazionale, Kneale mostra consapevolezza nell'unico caso in cui forza la linearità della sua strategia narrativa, proponendo un'articolazione relativamente più complessa. Si tratta del secondo racconto *Foglie*, di ambientazione sudamericana, in cui la *mise en abyme*, consistente nella storia narrata dal nonno colombiano ai nipoti spodestati, durante il viaggio in autobus che li porterà in un'altra regione del paese a cercare terra e fortuna. «Tutto ciò accadde molto, molto tempo fa,

²⁵ *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1972.

²⁶ Matthew Kneale, *Piccoli crimini nell'età dell'abbondanza* cit., p. 172.

²⁷ Vd. L'omonimo romanzo "esemplare" di Philip Roth (Torino, Einaudi, 2007).

ovviamente –, iniziò il nonno, – prima che ci fossero aeroplani, macchine o radio»²⁸. Le gesta compiute dall'avo, capace di beffare i *gringos*, celebrano il primato di un concetto di giustizia connesso all'ambito del diritto naturale e quindi un patriottismo di taglio ingenuo, immune dalle sofisticazioni della geopolitica. Gusto della trasmissione orale e realismo magico si incrociano, giustificando la capitolazione finale del gruppo dei contadini colombiani, rassegnati alla coltivazione della coca, quale unico mezzo di sostentamento. La magia del trisavolo, che trasforma la semente di piante tropicali pregiate estradata illegalmente dai *gringos* in scarafaggi bianchi, precorre la sottrazione da parte del nonno di germogli di coca dalle piantagioni, dei vicini e le uniche risparmiate dallo spargimento di veleni da parte degli aerei a stelle e strisce, quale pegno e garanzia di poter ricominciare una nuova vita: entrambi, a distanza di oltre un secolo mostrano di aver compreso le amare regole del gioco. Sul fondo la guerriglia si taglia come alternativa attraente, soprattutto agli occhi di un giovane, e ragione di vita che semina terrore e morte attraverso gesti gratuiti. Alle ultime ore di un kamikaze Kneale dedica invece *Bianco*, racconto conclusivo della raccolta, rinverdendo la topica di un modello narrativo che risale almeno a Victor Hugo: registrare le immagini mentali di chi, condannato a morte, sta per dire addio alla vita.

Se la globalizzazione appare come il prodotto dell'accesso nel mercato di India e Cina, in concomitanza alla predominanza assoluta della lingua inglese e dell'esportazione attraverso i media di un modello unico di cultura, appena scalfito dai colpi di coda del fondamentalismo religioso, la letteratura della globalizzazione porta alla luce il disagio di questa situazione e, nel contempo, il tentativo di gestirla alla maniera, per l'appunto, di un'arte povera e senza soverchie ambizioni estetiche. L'assenza – nella *contact zone* – di una linea di frontiera precisa tra l'interno e l'esterno al sistema determina una confusione tra il fuoco avversario e quello amico, come in *Rumore*, dove il giovane e già affermato critico musicale londinese, acquistando casa in una zona della città riqualificata, ritiene di essere perseguitato da uno spettrale «uomo dei passi». Il rapporto di questo fantasma con lo spazio familiare della propria dimora sviluppa la fenomenologia classica del perturbante, freudianamente *unheimlich*. L'esito però è contrario all'attesa dello scontro all'arma bianca, dal momento che il presunto persecutore si rivela essere un conoscente del protagonista, anch'egli trasferitosi da poco nel nuovo quartiere, convinto di essere a sua volta perseguitato. Certamente «la pelle scura e il viso semicoperto da un cappuccio di *pile*, tanto da sembrare una

²⁸ Matthew Kneale, *Piccoli crimini nell'età dell'abbondanza* cit., p. 111.

sorta di monaco urbano»²⁹, non ne avessero favorito né l'identificazione, né l'approccio cordiale.

La fragilità dei palinsesti culturali della *middle class* vengono messi a nudo da Kneale nell'ostinata positività, anche di fronte alla necessità di elaborare il lutto. Per cui un «piccolo crimine» come l'adulterio (in *Numeri*) si configura quale unica forma di risposta non materialistica alla domanda posta dal fenomeno morte al sistema di interazione sociale fondato sull'efficienza e sul coerente raggiungimento degli obiettivi, da parte della famiglia e da parte dell'azienda. Il nucleo familiare, composto regolarmente da quattro individui, sembra tuttavia capace, dopo la purificazione insita nella trasgressione, di ricompattarsi. È quanto occorre nel primo racconto della raccolta, dopo un viaggio in Cina, in cui la famiglia inglese ha fatto pratica del turismo «fai da te» con risultanze nefaste. Dei quattro sarà la madre, la più cosciente all'inizio dell'inosservanza dei diritti civili in Cina a scatenare la scintilla fatale denunciando un furto di gioielli di cui non può essere, secondo la polizia, altro responsabile che Muso Lungo, un giovane cinese che ha accompagnato la famiglia dalla stazione alla stanza d'hotel della città di Guangfaochu, divenendo nei giorni una figura invadente e un po' sospetta, emblematica come il *Monaco nero* di Cechov o l'*Ombra del Sud* di Buzzati. Quando il cofanetto con i gioielli riappare sul fondo dello zaino della donna, dove in verità è sempre rimasto, ritirare la denuncia è ormai troppo tardi e imbarazzante per il significato politico che la questione ha già assunto, decretando l'assoluta inopportunità di giustificare il lapsus. L'ultimo incontro con Muso Lungo ha luogo mentre la famiglia è scortata dalla polizia fino alla stazione:

«È Muso lungo», disse Ben [il figlio] confuso. «Cosa ci fa lì». Era in piedi sul retro di un camion proprio davanti a loro, insieme a un altro uomo, ed entrambi avevano delle targhe di legno appese al collo, con una scritta nera in cinese [...]. Se il treno non fosse stato così tanto in ritardo, sarebbero partiti e Guy [il padre] non avrebbe mai sentito quel rumore: un colpo in lontananza, come di qualcosa che si spezza, così lieve che avrebbe potuto dubitare di averlo sentito davvero, se Chloe [la madre], non avesse avuto un piccolo sussulto.

«È morto, non è vero?», disse Tania [la figlia] mesta mentre il treno stava lasciando la stazione³⁰.

La famiglia partecipa dunque al completo all'esecuzione di un innocente. Alla domanda: che valore ha la vita umana in Cina, se ne contrappone un'altra: che valore ha la vita dell'Altro per una fami-

²⁹ Ivi, pp. 199-200.

³⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

glia europea? All'origine dell'atto mancato c'è un tabù non esclusivamente linguistico di comunicazione con l'Altro e una conseguente insicurezza, generatrice di panico. Il registro prescelto da Kneale è l'ironia affilata di una satira sociale che sembra investire in primo luogo la *classe media* dell'Occidente, portatrice di una cultura talora divenuta più arretrata per assenza (e non per sovrabbondanza) di valori delle culture precluse dai processi di globalizzazione. Si pensi a *Peso*, un pezzo di bravura di Kneale, che sceglie un luogo storico e simbolico di scambio interculturale, la Via della Seta, ora a uso turistico per descrivere il più scellerato dei baratti: acquistare una moglie per ottomila dollari, con relativa benedizione della famiglia patriarcale. Il ritorno nel Texas dell'operaio specializzato, obeso e divorziato, con la sua nuova, stupenda moglie turcomanna, ridesta gelosie immotivate e la necessità di tutelare la bellezza della donna con una sorta di segregazione da fare invidia al confessionalismo islamico più radicale.

Alla bellezza orientale non resterà che doversi nutrire oltremodo a pane bianco e formaggio «gommoso» per rendere «il suo corpo perfetto» meno appetibile e quindi, da aspirante obesa, maggiormente adeguato alla mentalità retrograda del marito. Oltre all'ossatura avvincente dell'apologo, Kneale aggiunge pennellate di storia contemporanea, relative al mal sopportato imperialismo cinese in Asia centrale da porre all'origine di fenomeni migratori a base nazionale. L'ironia di Kneale non prescinde mai da conoscenza politica e analisi materiale e dei fatti.

Dispersione, concatenazione, leggibilità, feticismo, correlazione parodistica con il cinema, elaborazione dei non luoghi come scena, sono gli elementi finora sommariamente enucleati. In una raccolta di dieci racconti, improntati da oggetti, non-luoghi, non-rapporti, quindi motivi dell'età della globalizzazione (dall'emigrazione al terrorismo, entrambi sentiti come gesti quotidiani e gratuiti) la rinuncia da parte di Luca Berta alla moltiplicazione delle correlazioni interne è totale, al punto di evitare la numerazione dei singoli brani³¹. L'opzione della «discontinuità» è il preludio alla volontà mimetica, rintracciabile nel titolo del libro e in quello di singoli racconti: *Imitazione di videoclip*, *Imitazione della felicità*, *Imitazione di due uomini*, *Imitazione del frigorifero*, si coniuga il contenimento della pressione emotiva attraverso il recupero dell'oggettività fenomenologica (accanto a Kundera, De Lillo e Foster Wallace, va noverata la suggestione antica di Robbe-Grillet e di Sollers). Come già in Pessoa e in

³¹ Luca Berta, *Imitazioni della vita. Racconti della discontinuità*, Milano, Sironi, 2006.

Hoffmansthal, i limiti stessi del linguaggio inibiscono anche nei racconti di Berta il progetto di una scrittura fenomenologica³².

L'autore, che proviene dalla critica e dalla teoria della letteratura, aiuta in un suo libro già citato a comprendere le difficoltà finora riscontrate nella costruzione di modelli narrativi, distinguendo un narratore cognitivo e uno meta-discorsivo. Il primo «profila da dentro al testo un'apertura in direzione dell'extra-testo della cultura: dall'interno verso l'esterno. Viceversa l'altro, *il Narratore meta-discorsivo*, si focalizza sul funzionamento interno della diegesi incuneandovi una sorta di tasca di esternalità che la deferenzializza: dall'esterno verso l'interno»³³. È probabile che queste due direzioni coesistano solitamente in una sola anima; tuttavia l'ipotesi di uno scrittore di tipo cognitivo giunge a legittimare insperatamente, in seno allo sperimentalismo indissolubile dalla condizione post-moderna, la ripresa di una nuova oggettività – termine anch'esso equivoco, ma che piace suggerire in luogo di realismo.

ALESSANDRO SCARSELLA

³² «Come può il linguaggio dire ciò che dovrebbe precedere il suo avvento?» (Ivi, p. 153).

³³ Luca Berta, *Oltre la mise en abyme* cit., p. 137.